

El goce estético y el absurdo: Comentario hermenéutico de *Variaciones alrededor de nada*, de León de Greiff

Por Andrés Felipe Carrillo Alvear

Resumen El comentario hermenéutico que se desarrolla a continuación tiene como fundamento teórico algunos conceptos propuestos por Heidegger, Gadamer y Ricoeur, quienes afirman que al entender un discurso lo que comprendemos es una proyección del mundo. Este concepto hace parte de la hermenéutica fenomenológica, y se aplica a la realización de un comentario crítico de un texto literario. La síntesis de ese marco teórico la establece Mario J. Valdés en «Paradigma teórico para comentarios hermenéuticos» (1992). Este comentario crítico presenta el proceso recíproco de entendimiento y explicación de *Variaciones alrededor de nada* (1936), en cuatro dimensiones diferentes: formal, histórica, fenomenológica y hermenéutica. A partir de ese análisis inicial se obtiene como resultado un comentario que busca completar un significado para el crítico sin pretender cerrar la interpretación del texto, sino sumándolo a otros comentarios previos y futuros.

Palabras clave Crítica, Hermenéutica, Poesía, Comentario.

1

En «Paradigma para comentarios hermenéuticos» (1992:396) Valdés retoma de Heidegger la noción de que lo primero que comprendemos en un discurso no es a un prójimo sino a un proyecto humano, o sea una intencionalidad del texto o un esbozo nuevo de *ser en el mundo*; de Gadamer sigue la idea del choque entre la intencionalidad del texto con las intenciones reales y afectivas del lector, y la fusión de horizontes que de ahí surge; y de Ricoeur recoge el concepto de que la literatura revela el proyectar el mundo, que cada uno de nosotros realiza cada día a partir de su propio campo de referencias, y que nos permite ahondar en nuestra idea de la realidad al reflexionar sobre los textos que nos han hecho y nos están haciendo constantemente. Desde ese intento por comprender un discurso o un texto es posible establecer una postura que tenga como objetivo un ejercicio de entendimiento y explicación compartibles, para que puedan ser

integrados en la discusión sobre la noción de la realidad de cada individuo, desde la reflexión de los discursos que vamos constituyendo.

Las premisas anteriores hacen parte de los fundamentos filosóficos de la hermenéutica fenomenológica, que plantea una relación dialéctica de tensión e interacción de la cual se espera que surja el entendimiento del crítico. Otras teorías de la crítica, que en principio operan independientemente, vienen a complementar el entendimiento y la explicación del significado de un texto, con el fin de ampliar el alcance final del comentario hermenéutico. Estas teorías se dividen en tres grupos, en primer lugar las historicistas, que pretenden dar una explicación definitiva de un texto desde un significado en su contexto histórico. En segundo lugar las formalistas, que al contrario de las anteriores presuponen el entendimiento concluyente de un texto desde el texto mismo, a partir de un análisis de sus características temáticas, estructurales y lingüísticas. En tercer lugar las fenomenológicas, que establecen las relaciones entre texto y lector en cuanto a las estrategias de recepción, o sea que buscan un entendimiento y explicación parciales e intersubjetivos, que deben seguirse retroalimentando. Las anteriores teorías se pueden sumar a la comprensión del texto a modo de diferentes dimensiones del mismo proceso hermenéutico.

Cada una de las dimensiones descritas anteriormente son las que se siguen en este comentario crítico sobre *Variaciones alrededor de nada*. En este proceso de entendimiento y explicación recíproca y permanente se abordará una pregunta diferente acerca del texto, en cada etapa. En la primera dimensión se preguntará acerca del funcionamiento del texto a partir de sus rasgos formales, pues es desde el texto mismo y no desde el genio del autor como la hermenéutica fenomenológica se plantea la comprensión de un discurso. En la segunda dimensión se preguntará acerca de qué dice el texto, con base en un intento de explicación del mismo desde su contexto histórico. En la tercera dimensión se intentará actualizar el significado del texto a partir de un diálogo con otras lecturas e interpretaciones, para indagar así por la pregunta de cómo se lee este texto. Por último, en la cuarta dimensión, y desde el proceso recorrido, se propondrá un comentario y un significado de *Variaciones alrededor de nada*, en una lectura que no tiene como fin clausurar su interpretación sino abrir otra ventana de diálogo sobre la comprensión de una obra ya muy comentada y leída desde la crítica, como es la de León de Greiff.

Con el propósito de entender e intentar explicar el funcionamiento de *Variaciones alrededor de nada*, se toma como punto de partida para el análisis formal el texto de Ángel Luján Atienza *Cómo se comenta un poema* (2007) e *Interpretación y análisis de la obra literaria* (1968) de Wolfgang Kayser. Los pasos a seguir en este estudio serán los de abordar primero la estructura textual y después los niveles léxico-semánticos y fónicos.

Variaciones alrededor de nada está distribuido en cuatro apartados que demarcan una aproximación diferente, desde la forma y el contenido, sobre un mismo tema general. Ese tema general tiene su centro en la *nada*, que en este caso es la falta de sentido del mundo, y que se repite en un campo semántico que agrupa a lo vano, lo perdido, lo fracasado, lo inútil, entre otros signos que se reiteran constantemente, esa *nada* sin embargo se enfrenta con *variaciones* que la rodean, que en este caso son muestras artísticas que celebran lo bello, a pesar de lo *vano*.

El primer apartado se denomina «Fantasías de nubes al viento» y está compuesto por 30 poemas. El núcleo central de este apartado se relaciona con la denominación de *fantasías*, con la que se expresa a la vez una «composición musical de carácter libre» (Macías, 2007: 236) y la intención de reproducir de modo celebratorio unas imágenes y experiencias que el emisor de los poemas ubica en el pasado. El complemento circunstancial *de nubes al viento* está marcado por el núcleo *Viento*, que el emisor repite constantemente durante toda esta primera parte para expresar un paso rápido, ligero, a la deriva y musical, que con frecuencia se relaciona con el ánimo del emisor sobre su perspectiva del mundo. Los núcleos de *fantasías* y *viento* se integran con el complemento *de nubes*, lo que refuerza aún más ese aire liviano que marca el tono del conjunto de estas composiciones.

De los 30 poemas señalados 16 se titulan «Favilas», en referencia a los restos que quedan después de que algo se ha quemado, su composición se sostiene en dos recursos frecuentes en los poemas que comparten ese título: una asimetría sintáctica en la distribución de las estrofas y un estribillo que da cohesión semántica al tema que trata, como en esta Favila:

De antaño llega el són a mis oídos:

¡si esa cántiga —un día—
la supieran decir mis labios trémulos

De antaño llega el son a mis oídos:

sobria canción ligera
bordada por la flauta sobre la seda dócil
de chelos y de violas

—a manera
de plateado arroyo por muelles campos verdes
en vespertinas horas augurales...—

De antaño llega el són a mis oídos! (2004: 22)

Se puede señalar en el poema anterior que la distribución de las estrofas es asimétrica porque las dos estrofas que van antes del último estribillo y después del segundo superan en peso a la primera estrofa tanto en cantidad de versos como en desarrollo significativo. El estribillo le da a su vez una estructura circular, ya que abre con la rememoración de una canción, luego pasa al desarrollo de ese anhelo o ese recuerdo y cierra nuevamente con el deseo inicial. El tema, puede verse, es el mismo que se señala en el título del primer apartado: una composición musical ligera que intenta recobrar unas imágenes pasadas.

Al igual que las Favilas, los demás poemas que componen este apartado responden a un título que establece de entrada una estructura musical, y que con frecuencia hace alusión directa no solo a la distribución sino al tono con el que se pretende abordar el eje temático. Algunos de ellos, por ejemplo, se denominan *Rondeles*, *Aires o Arietas*. Lo que tienen en común desde lo sintáctico es una armonía en la composición visual. Las tres estrofas que lo componen dejan ver un equilibrio gráfico entre la distribución y los espacios; esto, sumado a la brevedad de en la cantidad de versos que componen las estrofas refuerza el efecto de liviandad que caracteriza este apartado. Adicional a lo anterior, desde lo semántico y lo pragmático, se reiteran estructuras de pregunta-respuesta: «[...] y que tus ojos otra vez irradien húmedos: / ¿qué otra razón para vivir sino tus labios y tus ojos? [...]» (2004:34), atributivos, de comparación «Es un nimio joyel tu camarín de seda;/ vívida luz difundes en él —como una joya—,» (2004:36) y sobre todo, el recurso que más utiliza el texto es el de repetición, principalmente en estribillo, lo que reitera el carácter musical de este poemario.+

El segundo apartado se denomina «Musurgia» y está compuesto también por 30 poemas. El significado de la palabra *musurgia* está relacionado con las musas o el ingenio artístico poético. Bajo ese título que también manifiesta un campo semántico se encuentra un conjunto de textos que, sin dejar de lado el tema que recorre toda la obra, reiteran dos contenidos: el de las

celebraciones a los motivos que inspiran al poeta (la belleza y el tedio), y el que establece un arte poética del emisor, una visión acerca de la poesía y su composición. La estructura que más se ve en este apartado está dispuesta desde el título: *Canción*. Son diez títulos con esta palabra. La estructura de las *canciones* varía entre sucesiones de estrofas de igual extensión con estribillos, o sucesiones de estrofas ligeramente diferentes con estribillos. Las composiciones, como las del primer apartado, son breves, pero a diferencia de las primeras presentan cambios internos en la intensidad, lo que les da diferentes efectos de clímax y de cierre y rompen con la armonía equilibrada de las distribuciones del primer apartado. En este fragmento de la «Canción del Viento» se puede ver la estructura de estrofas seguidas de estribillo:

[...] Canción del Viento
como ninguna:

No la empobrece cartabón imbécil
y pedante; ni molde tonto; ni trivial retícula;
ni temor a infringir el gusto abyecto
de la mesnada;
ni alarde vano de la rutinera
“maestría”, — abalorio de abolido abolorio...
Canción del Viento, libérrima
y ágil y potente!

Canción del viento
Como ninguna: [...] (2004:59)

El fragmento de la Canción anterior, que hace parte de los poemas que establecen un arte poética, está compuesta por tres momentos de diferente intensidad, de los cuales este es el segundo, pero tanto en el inicio como en el cierre hay una disminución en la cantidad de versos, en las estrofas y la vehemencia connotativa de las expresiones, lo que le da una complejidad mayor desde el significado, que los poemas del primer apartado. Adicional a las canciones, este apartado contiene otras composiciones que marcan su estructura musical desde el nombre, algunas de ellas son el *Sonecillo*, la *Sonatina* y la *Trova*. Su distribución mantiene el uso de estribillos en la generalidad de ellos, pero su estructura visual cambia, sin dejar de responder al intento de imitar cantos a las musas o a un arte poética. Otro ejemplo de ese contraste lo podemos ver en la siguiente «Trova del cazador de efímeros arreboles» en la que se repite el estribillo de «Es ésta, ésta» a modo de interrogante y respuesta de una búsqueda poética. En la siguiente estrofa de ese poema se puede ver también el cambio en la distribución visual:

—Para con la ánima despierta,
y en el tufo salino y en los vientos insólitos,
desaforados, turbulentos,
(con el sutil oído, con la aguda nariz —unánimes acólitos—)
captar ,captar, captar
la ciencia del fugado mar? (2004:114)

Además de la distribución visual podemos señalar en esa estrofa la intención de establecer un arte poética que se indica en el propósito de *captar* (con triple énfasis) la *ciencia del fugado mar*. Y esa ciencia, se dice en el verso anterior, se capta con el sutil oído, con la aguda nariz, lo anterior nos indica una intención poética para el *ánima despierta*, esta intención es la de cantar lo captado de un *mar fugado* o sea la intención de recuperar mediante la estética algo que no está.

El tercer apartado se llama «Mitos de la noche», y es un compendio de 15 poemas en el que la mayoría de ellos son *Nocturnos*. El enfoque temático de este apartado es el de la variación de la *Noche* como motivo de inspiración, de la misma forma que lo hicieron algunos representantes del romanticismo europeo del siglo XVIII. La celebración de la creación frente a lo fútil de todo también recorre a la *Noche* y a la *Luna* como motivos. A diferencia de los apartados anteriores este capítulo utiliza más paralelismos que estribillos, las repeticiones constan aquí de la reiteración de contenidos similares con ligeras variantes. Desde la estructura sintáctica este apartado trae composiciones más largas, pero la repetición de organizaciones es menos estable durante toda la sección que como se presentaba en los anteriores. Los diferentes *Nocturnos*, *Sonecillos* o *Suites*, entre otros, no presentan ordenamientos gráficos similares, sino que cambian totalmente de disposición, manteniendo como factor común el tono que se da desde el campo semántico (como veremos en los adjetivos *horrífico*, *quemantes*, *glaciales* y *entanasia* en el siguiente poema), por el aumento de referencias a sucesos graves, acompañados de la disminución de juegos verbales y la disminución de enumeraciones y exclamaciones que, en los otros apartados, invocaban con frecuencia la belleza. Las organizaciones con exhortaciones de tipo pregunta-respuesta o invocaciones a un interlocutor tácito son comunes en estos poemas, y se utilizan para crear un efecto de lamento discursivo. En el siguiente fragmento del «Nocturno del solitario: Nocturno número 7», es posible identificar varios de los rasgos mencionados con anterioridad, siendo el principal de ellos la repetición de versos con ligeras variantes que generan un paralelismo entre el llamado a la noche y la nada o la muerte:

¿Dónde estás, la que cantas en la noche, vestida
de brocados augustos, Citérea,

sortilógico símbolo de la Noche encendida?

Horrífico símbolo de la noche Sañuda,
cuya sien ominosa va preñada de males
(y en las manos exiguas son los dedos puñales,
y en los ojos buídos frío el odio se encorva...)

¿Dónde estás, la que cantas en la noche, con muda
voz —Lady Macbeth torva—,
horrorífico símbolo de la Noche Sañuda?

Matemático símbolo de la Noche Infinita,
cuyos brazos me ciñen glaciales y quemantes,
cuyos labios me besan asesinos y amantes,
cuyos pávido ojos vierten luz azulosa...

¿Dónde estás, la que cantan en la noche, exquisita,
maternal —Eutanasia cariciosa—
matemático símbolo de la Noche Infinita? (2004:136).

También es posible señalar en este fragmento el modelo semántico-pragmático, que aunque no obedezca a la estructura pregunta-respuesta sí presentan la invocación mediante la pregunta a un interlocutor simbólico, y desde allí es que se organiza el poema.

El cuarto apartado, «Libro de los relatos», está compuesto por 18 poemas. Como se indica desde el título la disposición temática y estructural es la más prosaica de las cuatro. Esto quiere decir que la asimetría de los versos y las estrofas es más notoria, en la disposición gráfica las estrofas se ven más largas mientras disminuyen no solo los estribillos sino las repeticiones, lo que pone el efecto en ocasiones sobre el discurso, sin dejar de imitar la música a cada instante, en este caso con repeticiones menos intensas. La estructura semántico-pragmática en este caso responde a la interlocución de un heterónimo creado por el autor que hace una declaración a un oyente o lector tácito. Todos los títulos de este capítulo son *Relatos* y llevan esa palabra en el nombre, las celebraciones de los demás apartados cambian ahora por imprecaciones en las que de todos modos se mantiene como una constante la denuncia del *tedio* o el *sin sentido* mientras se expresa la necesidad de enfrentar ese absurdo con el arte, como se puede identificar en este fragmento de un «Relato de Gaspar»:

Pero lo malo es que todas estas cosas
vienen a dar en un fracaso irremediable

“Cuando yo descendía por los ríos magníficos”

con Arutro Rimabaud, discurrí largamente,
—con Arturo Rimbaud, discurrí longamente
de esos álgidos tópicos.

(Rimabud me era simpático
por más que el hidrocéfalo mundo refunfuñe o rezongue...
Además, él me dio una explicación asaz satisfactoria
respecto a sus andanzas con Verlaine,
fuera de que a mí me tenían sin cuidado
sus de ellos aficiones sexuo-sentimentales:

muy más interesante su fuga: oh Prófugo Máximo!) (2004:190)

En este fragmento se puede señalar la estructura irregular de los versos y las estrofas, el anuncio inicial del fracaso como destino irremediable de *todas estas cosas* que al final, se empieza a percibir en la tercera estrofa, terminan por ser una reflexión sobre la futilidad de los esfuerzos estéticos.

Después del anterior comentario sobre la estructura textual de cada apartado, es relevante reiterar cómo estas diferentes perspectivas sobre un solo tema (el goce estético frente al absurdo), se articulan bajo un solo núcleo (las variaciones poético musicales), expuesto en el título general. A grandes rasgos los cuatro apartados coinciden en presentar centros semánticos relacionados con la creación y la denuncia de la inutilidad de esos esfuerzos, pues el sentido de ellos está perdido, ya sea en el pasado, en una inspiración inalcanzable, en la nada o la noche, o en la derrota como destino. Para presentar esta única perspectiva cada sección muestra una variación artística en que la forma y el contenido se unen, teniendo como punto común a todas la búsqueda de la musicalidad tanto desde el título como desde las referencias. El modo de presentar estas variaciones desde lo formal es logrando que cada una de ellas tenga una disposición sintáctica y pragmática diferente, pero, también, el modo de unir las bajo una sola intención estética es la imitación de la música mediante el uso, entre otros recursos, de repeticiones que a veces son estribillos y a veces en cambio son paralelismos.

Desde el nivel léxico *Variaciones alrededor de nada* está llena de particularidades extrañas, es un lenguaje complejo para los lectores por el uso frecuente de neologismos, arcaísmos, latinajos, extranjerismos, composiciones originales y acepciones especiales. El primer efecto que se logra con ese enrarecimiento del lenguaje es la priorización de la experiencia estética sobre la interpretación significativa. Los poemas de este conjunto (aunque esta sea una característica general de la poesía) acentúan su percepción primero del sonido y el goce estético; y después de

varias lecturas y repeticiones, llegan al significado. Gutiérrez Girardot, en «Para una desprovinciación de León de Greiff» (2005), cita a Gottfried Benn para comentar la praxis de De Greiff:

...un laboratorio para palabras en las que se mueve el lírico. Aquí modela, fabrica palabras, las abre, las hace estallar, las hace escombros para cargarla de tensiones, cuya esencia pasa luego por siglos. Retorna al trobador=trobaire o trobador=encontrar, es decir, inventar palabras, es decir, acróbata. El que conoce la danza va al laboratorio (2005: 103)

De esta forma el poeta crea su propio universo a partir de experimentos lingüísticos. Dentro de sus significados están también los problemas que constantemente plantea. Las preguntas que deja abiertas alrededor del sentido y la soledad, sus variaciones alrededor de nada. Este poemario presenta una conjunción de gran destreza verbal junto a una riquísima cultura y una información enciclopédica. Sin embargo toda la complejidad cultural y léxica de sus poemas, más que un artificio, es una forma de proyectar un mundo, que se observa en la reiteración temática del absurdo y el goce estético.

Para profundizar en el nivel significativo desde el léxico, en el año 2007 Luis Fernando Macías y Miriam Velásquez publicaron como resultado de una investigación el *Glosario de referencias léxicas y culturales en la obra de León de Greiff*, la consulta de esta obra permite superar la dificultad del lenguaje. Este lenguaje, sin embargo, sin necesidad de glosario, plantea no solo un campo semántico sino un tono que cambia según cada apartado. Es así que las recurrencias más comunes en la primera sección son las referencias al viento, al aire, a la música, y a diferentes tropos para exaltar la belleza y la creación artística, como la comparación con joyas, naturaleza, colores y atmósferas. En la segunda sección predominan las referencias literarias, musicales y de personajes femeninos mitológicos. En la tercera sección el campo semántico se relaciona con la noche, la luna, la oscuridad y el fuego dentro de lo opaco. Y en la cuarta sección predominan algunas referencias más concretas al río, al juego, al fracaso y la geografía. En el siguiente fragmento del «Relato de Erik Fiordson» podemos ver cómo el río se convierte en un símbolo que a la vez expresa una actitud del emisor frente a una perspectiva de un mundo, desarrolla una referencia geográfica y resume la aventura ficcional de ese enfrentamiento contra la sensación de la inutilidad de los esfuerzos, imagen recurrente en el universo poético de esta obra:

Yo río
de tus cóleras inútiles, Oh Río,
oh tú, Bredunco, oh Cauca, fragoroso

peregrinar por chorreras y rocales
—Atormentado, indómito, bravío —
y de perezas infinitesimales
en los remansos de absintias aguas quietas, y de lento girar en
espirales,

Y de cauce limoso!
Oh Cauca, oh Cauca Río!

Yo río
—Yo, Río—
de mi pequeña inmesitud ante la enorme pequeñez,
Naturaleza, [...] (2004:203)

El anterior fragmento, aunque por ser un relato usa un léxico más cercano que los de las otras secciones, es útil también para señalar el amplio universo que plantea el emisor en palabras como Bredunco, que es el nombre que le dieron al río Cauca los habitantes originarios, mezclados con referencias como el sustantivo adjetivado *absintias*, que refiere a una planta a o a un licor, y expresiones poco comunes como *chorreras* que se elige por su sonoridad, en la que la consonante vibrante repetida la hace parecer una onomatopeya de algo que cae sin detenerse.

Además de su visión de mundo es importante señalar cómo, conjuntamente al eje diacrónico de su léxico (mezcla de arcaísmos y neologismos), también participa con frecuencia de un eje diafásico (léxico marcado por un discurso especializado), que en este caso refiere con frecuencia a la literatura o la música, como en este fragmento de la «Suite de la luna negra»:

[...] Y, borracho de lumbres y colores,
óye, de Rimsky, antar y xeherazada
y el gallo de oro —vértigo y lascivia—;

mas, si de ritmos ebrio, tú, frenético
danzarán, dánza todas las furias de Strawinsky
—del sabio y del bufón mezcladas dosis—:
fino humor, ricos timbres, forma clara
(sobria, o en concertado cataclismo). [...] (2004:133)

En este fragmento la mezcla de compositores como Rimsky o Strawinsky se suma a la de personajes de la literatura como Xeherezada. Debido a la mezcla de ese lenguaje y a los efectos estéticos que se pretenden en los poemas referidos, la existencia permanente de tropos de muchos tipos abunda en cada poema. Son especialmente llamativos en este poemario las

analogías náuticas, porque el autor (se sabe por su popular «Balada del mar no visto») no conoció el mar hasta ser muy adulto. Este recurso reiterado en el Siglo de Oro nos indica la forma como el autor compone sus poemas a partir de sus influencias, donde los nombres casi ficticios, de influencias culturales, suplantando la realidad que quiere nombrar, y que también dan cuenta de su visión de mundo.

En el nivel fónico *Variaciones alrededor de nada* se distingue por una sonoridad que busca la resonancia oculta de las palabras, como pretendían los simbolistas. Muchos de los poemas de este libro, al ser leídos una primera vez no se entienden pero aun así generan resonancias en quien los lee, esto se debe al sonido particular a partir del servicio que le prestan las estructuras musicales, las referencias léxicas, las onomatopeyas directa e indirectas, las aliteraciones, las armonías vocálicas y las repeticiones dominantes de alguna consonante, además de una particular entonación que en algunos casos inclusive lleva al autor a marcar acentos en palabras no acentuadas según las normas ortográficas. Algunos de estos efectos se pueden ver reflejados en esta onomatopeya indirecta, en la que los sonidos repetidos cíclicamente en lapsos cortos dan la sensación de movimiento circular, desde su sonoridad:

Gira
la negra,
gira
la luna,
gira
la negra luna,
gira
sobre sí propia,
gira
la negra
luna
de ebonita
gira la negra luna de ebonita
—sobre sí propia— y canta

El efecto de giro está marcado sobre esa misma palabra, el *gira, gira*, antes y después de cada verso produce el resultado nombrado, pero también las repeticiones de *la luna* y la ruptura final en el *canta* acentúan el sonido y el efecto. Otro ejemplo de esto lo podemos ver en esta primera estrofa de un «Aire Faceto»: «Ruido/ronco/de tronco/caído» (2004:24). En esta estrofa se puede oír cómo la prevalencia del sonido vibrante de la /r/ junto a la armonía vocálica en la repetición de la /o/ generan una sensación de fricción honda, como si se imitase la entrada en un bosque

espeso en el que suenan los crujidos de la madera que se rompe y la flora de la selva que se mueve y cae.

De Greiff, en sus poemas, prioriza la armonía del sonido, la búsqueda del placer estético. El intento de acercarse al arte como una forma de conocer el mundo y de refugiarse en la vida se puede leer en esta «Arieta»

Dáme otra vez a gustar la golosina
de ésos tus gordezuelos labios róseos...
y que tus ojos otra vez irradien húmedos:
¿qué otra razón para vivir sino tus labios y tus ojos?

Y el cuello tibio y grácil que soporta la pulcra
joya de tuca cabeza —donde júbilo, euforia
y alacridad, se alían a la inquietud y al hondo
vagar y divagar de tu espíritu nómada... (2004: 34)

En estas dos estrofas una de las cosas que más resalta es la acentuación, es una entonación sonora, más que ortográfica, la que se encuentra en palabras como *Dáme*, o en *ésos* y *róseos*. El tambor, que golpea en cada acento va produciendo el ritmo. El sonido dominante es el de la /s/, que se repite en un efecto de susurro, de respiro bajito, como música de fondo. La *arieta*, que consiste en una composición sencilla para ser cantada por una sola voz, es aquí la invitación, o la seducción, y por esa vía invita el poeta a abordar el significado. Adicional a la sonoridad cada uno de los poemas de *Variaciones alrededor de nada* tienen el nombre de una estructura gráfica musical, y como si esto no fuera suficiente, el contenido de sus poemas, plagado de canciones, trovas, flautas, chirimías, vibraciones, sirenas y demás, apunta siempre a la música.

En el análisis anterior se abordó el funcionamiento de *Variaciones alrededor de nada* desde sus aspectos formales, para ello se comentó primero la estructura textual y su relación significativa con los títulos, temas y contenidos. Posteriormente se abordaron algunas particularidades léxicas y se dio cuenta de cómo ellas plantean campos semánticos que establecen las influencias y los límites del universo del autor. Por último se realizó un análisis de la obra desde algunos rasgos fónicos, que caracterizan a este poemario. A partir de ese análisis se puede entender mejor cómo el funcionamiento de los poemas que comprenden esta publicación tienen la intención de expresar, con recursos musicales acentuados, una visión de un mundo que ha perdido un sentido que ya no se puede recuperar, pero que se recuerda y se enfrenta con el canto, el viento y la

celebración de la belleza y la inspiración; para nombrar estos motivos existen las variaciones, las formas diferentes de nombrar una sola cosa, de pasar por un mismo tema.

3

Encontrar lectores que afirmen entender lo que dice *Variaciones alrededor de nada* después de una primera lectura es poco común. Sin embargo, después de esa primera lectura, sí es fácil encontrar lectores que hayan memorizado algunos de sus fragmentos y a veces poemas enteros; por el sonido, la cadencia y el juego de ese lenguaje extraño que se percibe desde la primera impresión. Esa misma experiencia inicial de lectura es la que otros comentadores han tenido en diferentes momentos con León de Greiff: no se entiende pero a veces, algunos de sus fragmentos, se recuerdan como si fueran una canción. ¿Por qué no se entiende? Porque su lenguaje es poco común y no hace alusiones directas a lo que nombra, salvo en algunos poemas populares como el «Relato de Sergio Stepansky»: «Juego mi vida, cambio mi vida./ De todos modos/ la llevo perdida...» (2004: 250), pero la generalidad de sus poemas es otra, que el emisor mismo parece explicar en una «Facecia»: «La gente llana diz que suena mal.../ Yo fice versos en rimas “sabias” en tiempo antefuturo: / y estoy harto de tal simpleza hasta los bordes!» (2004: 18).

La crítica acerca del significado de la poesía de León de Greiff, y en este caso de *Variaciones alrededor de nada* acostumbra a repetir algunos lugares comunes sobre su sonido y su lenguaje, y además intenta ubicar el estilo dentro de alguna corriente histórica específica, para explicarlo. En *El extraño universo de León de Greiff* (2015) Orlando Mejía Rivera realiza un repaso por las influencias, lecturas y movimientos literarios que pudieron afectar o que se pudieron ver de alguna forma reflejados en las obras del poeta. Este recorrido que abarca el Siglo de Oro, los poetas malditos, el romanticismo, el modernismo y las vanguardias es útil para detectar que aunque las obras de De Greiff comparten algunas características de todas estas influencias lo que hace a este autor inclasificable no es solo la mezcla de algunos de esos rasgos diferenciadores sino su apropiación particular, que se confunde con sus propias perspectivas del mundo y que se alimentan del contexto geográfico en que se producen.

En este análisis se hará un breve recorrido por la obra, la recepción y el contexto histórico general del poeta, en la cual el objetivo es clasificarlo o desclasificarlo en las corrientes literarias que, como afirmó Rafael Gutiérrez Girardot en «La literatura colombiana en el siglo XX» (1980) eran en esa época, la mayoría, una imitación sin autenticidad de las escuelas europeas.

Mejía Rivera en *El extraño universo de León de Greiff*, Álvaro Miranda en *León de Greiff: En el país de Bolombolo* (2004) y Miguel Escobar Calle en la «Crónica sobre los Panidas» (1995) establecen la primera aparición pública del poeta con la fundación de la revista *Panidas*. El nacimiento del grupo se fija en el año 1914. Es conformado por trece jóvenes intelectuales¹, unidos por la intención de generar una ruptura, a través del arte, en una sociedad conservadora conocida todavía como la Villa de nuestra señora de la Candelaria de Medellín. De esta forma pareciera referirlo el emisor en la primera estrofa de un poema titulado «Villa de la candelaria»:

Vano el motivo
desta prosa:
Cosas de todo el día.
Sucesos banales.
Gente necia,
local y chata y roma.
Gran tráfico
en el marco de la plaza.
Chismes.
Catolicismo.
Y una total inopia en los cerebros. (1995:13)

Los versos anteriores resaltan la intención de generar una ruptura en una sociedad conservadora a través de un arte que está dejando de tener una función social dentro del discurso religioso o político. También, en el adjetivo inicial *vano*, se señala un motivo temático que va a verse reflejado con frecuencia en *Variaciones alrededor de nada* y en toda la obra del autor: la inutilidad de los esfuerzos, la carencia de sentido en la mirada del mundo y la apropiación personal de una perspectiva nihilista.

Luis Fernando Macías en «Algunas consideraciones sobre León de Greiff» (2000) indica un posible origen de la elección del nombre *Panidas* para el grupo. Para ello se remite a un relato de Plutarco, en el que se narra el anuncio de la muerte del dios Pan, que se anuncia el mismo día en

¹ Integrantes de los Panidas (casi todos usaron seudónimos): León de Greiff «Leo le Gris» (1895-1976) poeta. Fernando Gonzáles Ochoa (1895-1964) filósofo. Ricardo Rendón «Daniel Zegrí y Arlín» (1894-1931) caricaturista, se suicidó a los 37 años. Félix Mejía Arango «Pepe Mexía» (1895-1972) político, escritor y caricaturista. Jorge Villa Carrasquilla «Jovica» (1896-1952) ingeniero y escritor. Libardo Parra (1898-1954) «Tartarín Moreyra» periodista, músico y poeta. José Gaviria Toro «Jocelyn» (1895-1919) publicista, poeta y músico, se suicidó a los 24 años. Rafael Jaramillo Arango «José Villalba» (1896- 1963) Escritor. Teodomiro Isaza «Tisaza» (-1918) Pintor, caricaturista, poeta, se suicidó a los 23 años. Bernardo Martínez Toro «Nano» (1895-1954), músico y dibujante. Eduardo Vásquez Gutiérrez «Alhy Cavatini», poeta. Jesús Restrepo Olarte «Xavier de Lys»(1893-1976) poeta. José Manuel Mora Vásquez «Manuel Montenegro» (1896-1961) escritor.

que Jesús es crucificado. De esta forma se representa el fin de una noción de la divinidad y el comienzo de otra, se pasa del politeísmo al monoteísmo. Macías advierte que, bajo este nombre:

Los «Panidas» estarían invocando, con su nombre, a Pan, el dios muerto, la antigüedad concluida, justo después de esa otra «muerte de Dios», anunciada por Nietzsche. Desde ese punto de vista Panida, o invocador de Pan, significaría: Hombre sin idea presente de Dios (2000: 73).

Con la cita y la explicación anterior se empieza a rastrear en *Variaciones alrededor de nada* una temática recurrente de la obra, en la que resalta la importancia que el poeta le da a la estética como una forma, *necia* de todos modos, de estar en el mundo. Lo anterior se puede percibir en su «Balada de la fórmula definitiva y paradojal»:

Necias disquisiciones de fastidiosa ética:
mi cabeza, la ilusa, anda muy mal de juicio...
(¡peor la flaca bolsa, de irónica aritmética!...).
La pregunté a la Esfinge que tengo a mi servicio:
-¡oh! ¿cuál será la fórmula, de virtud o de vicio,
que rijá mis futuros?- y los abstrusos senos
musitaron unánimes, en tono profetico:
¡todo no vale nada, si el resto vale menos!... [...]

[...]Pero no satisfecho de esa sentencia herética
(tan absurda a las fibras de mi amante edificio),
fui tras otras palabras de más suave fonética,
que curasen mi trágico padecer adventicio.
¡Ninguna, no, ninguna! dio con el artificio
de ese bálsamo amable de perfumes amenos.
Todas fueron acordes cantando el epinicio:
¡todo no vale nada, si el resto vale menos! [...]

Desde sus primeras publicaciones, entonces, la intención de encontrar un sentido estético *en esas palabras de suave fonética, que curasen mi trágico padecer adventicio* se ve reflejado en la carencia de sentido y la necesidad de uno nuevo, que se expresa desde el nombre con que él y otro grupo pequeño de artistas se bautizaron: *Panidas*. Cinco años después, en Bogotá, León de Greiff sería fundador de la revista *Los Nuevos*, con la que, otra vez, se intentó crear un grupo de artistas que se esforzó por superar los cánones estéticos existentes. Algunos de los comentaristas que lo nombraron en la década de los treinta y los cuarentas fueron Gustavo Otero Muñoz, quien en la *Historia de la literatura colombiana* lo menciona apenas como «perteneciente al grupo de los nuevos o los penúltimos» (1945:201), y José J. Ortega (1935: 831) quien en otro libro con el mismo nombre lo llama el *discutido* León de Greiff, y lo caracteriza por los rasgos simbolistas, raras formas ultramodernistas y por realizar composiciones extravagantes e incomprensibles.

Sin embargo, desde sus últimos años de vida y a partir de la celebración que ya existía por su figura (más que por sus textos) se empiezan a realizar comentarios sobre su obra en los cuales se lo intenta clasificar como parte de tres corrientes literarias diferentes 1. Modernista influido por Darío y en especial por los simbolistas franceses. 2. Un precursor de las vanguardias europeas de la posguerra en Latinoamérica. Y 3. Los que lo ubican como un poeta afín al Romanticismo inglés, francés y alemán del siglo XVIII y sobre todo al Culteranismo de Luis Góngora y sus formas poéticas y barracos que florecieron en el Siglo de Oro español.

En *Cómo se comenta un poema* Ángel Luján Atienza dedica dos capítulos a los marcos del poema y al contenido temático, ese tipo de información del poema sirve a la vez para ubicar la obra en su contexto histórico y para identificar qué dice el texto, antes de profundizar en el cómo. Realizando ese recorrido por *Variaciones alrededor de nada* es posible comprobar qué rasgos de las corrientes literarias en que lo inscriben comparte ese poemario, y cuáles no.

Críticos como Charry Lara², Rafael Maya³ y Germán Arciniegas clasifican la obra de De Greiff en el simbolismo y el modernismo, una obra heredera de Rubén Darío. El simbolismo en el que ubican a De Greiff se caracteriza por ser un intento de unir la música y la poesía, por buscar el ritmo escondido de las palabras y por preferir versos herméticos en los que lo principal es el arte por el arte, la estética como prioridad. De todas las corrientes en las que ubican a De Greiff, tal vez los rasgos simbolistas son los que más se encuentran en *Variaciones alrededor de nada*.

Desde el análisis de sus marcos se puede señalar que la mayoría de los títulos intentan clasificar el poema en estructuras musicales con las que se busca además que el texto desarrolle una sonoridad particular, no establecida en las reglas tradicionales de los versos en el contexto colombiano en que publicó inicialmente. *Variaciones alrededor de nada* tiene cuatro apartados, de los cuales el primero se titula *Fantasías de nubes al viento*, la fantasía es la primera alusión a una estructura musical, y así está definido en el *Glosario de referencias léxicas y culturales en el obra de León de Greiff* (2007: 236): «Composición musical de carácter libre. Se utiliza para expresar ensoñación o arrobamiento». Dentro de este apartado la mayoría de los títulos son *Favilas*, pero también se encuentran *Viejas Romanzas*, *Facecias*, *Arietas*, *Aires Facetos*, *Triple rondel*, *Aires* y *Ritornellos*, cada uno de estos títulos demarca una estructura musical diferente.

² Charry Lara Fernando (1988). «Los nuevos». en: *Manual de literatura colombiana*, tomo II: Bogotá, Colombia: Planeta.

³ Maya, Rafael (1982). «Generación de Los Nuevos». En: *Obra crítica*, tomo II. Bogotá, Colombia: Banco de la República.

En la segunda parte, denominada «Musurgia», hay una continuación de estos títulos que localizan la estructura musical, en la que se encuentran *Canciones, Sonatinas, Doble canción, Breve Canción, Baladetas, Fantasías, Aire para Fagotes, Sonecillos y Trovas*. En la tercera parte, «Mitos de la noche», hay *Suites, Sonecillos, Canciones, Trovas y Nuevas Trovas*. En el último apartado, «El libro de los relatos», todas las denominaciones son relatos de un heterónimo, sin embargo las referencias utilizadas son frecuentemente musicales, sobre todo de la música clásica en la que se mencionan autores como Beethoven, Mozart, Chopin, entre otros. Ese intento de fundir la musicalidad no se encuentra solo en la estructura, sino también en la cadencia y el sonido de sus versos en los que utiliza repeticiones, diferentes a los recursos clásicos de la rima, para lograr sus efectos, como en este Aire Faceto:

Ruido
ronco
de tronco
caído.

Alarido desolado
de las aguas del Bredunco
horro de naro o de junco
pero que no da vado [...] (2004:24)

Esta búsqueda de la sonoridad que se repite en la mayoría de los poemas que componen el libro denota una intención musical, como la que caracterizaba al simbolismo. Sin embargo, en cuanto al hermetismo o la intención del arte por el arte los poemas de esta obra, que pueden crear una impresión de ser oscuros por el uso de referencias y lenguaje poco común, o de servir más a fines musicales que de contenido, están cargados también de una temática profunda en la que el emisor del poema repite con frecuencia su visión del mundo, su arte poética, y un efecto de goce estético ante el absurdo.

En los versos recién citados, por ejemplo, el contenido que puede parecer oculto, se descubre una vez se identifica el *Bredunco* con el río Cauca, al *horro* con la liberación, al *junco* con un bastón y al *vado* con el vapor, cada uno de estos términos que se encuentran en el *Glosario de referencias léxicas y culturales en la obra de León de Greiff*, puestos en contexto con el resto del poema, señalan la entrada del emisor del poema en la naturaleza, y la perplejidad y maravilla ante ella, tema común al romanticismo inglés, francés y alemán del siglo XVIII. Ahora, en cuanto a la clasificación de modernista y heredero de Rubén Darío es importante señalar que la corriente de la que participó Rubén Darío fue el parnasianismo, y esta corriente, que se caracterizó por ser

más objetiva, menos personal, y más acabada en la expresión como reacción al romanticismo casi no comparte rasgos con los poemas de *Variaciones alrededor de nada*, que se caracterizan por ser muy personales y participar de temas y motivos del romanticismo.

Autores como Enrique Anderson Imbert⁴, Guillermo de Torre, Orlando Rodríguez Sardiñas, Rafael Gutiérrez Girardot y Stephan Charles Mohler clasifican la obra de De Greiff como precursor de la vanguardia en Hispanoamérica. El principal motivo para ubicarlo en las vanguardias es por la supuesta negación que realiza del modernismo al rechazar el sentido aristocrático del arte, la perfección formal o la objetividad en la poesía. Sin embargo, De Greiff nunca se vinculó ni expresa ni tácitamente a ninguno de los *ismos* de las vanguardias.

Sin pretender reducir una corriente a un rasgo específico, en este ejercicio de comprensión no se logra relacionar la temática y los estilos del poemario con alguna corriente vanguardista determinada, lo que se corrobora es que sus poemas no mencionan la noción de una sociedad de apóstoles ni se refieren al progreso como se ve en ocasiones en el futurismo, no niegan el lenguaje como intentó a veces el dadaísmo, los poemas no surgen del inconsciente del autor, como quiso el surrealismo, tampoco se encuentran rasgos prevalentes del cubismo, el intelectualismo sensorial o el expresionismo u otras corrientes que hacen parte de las vanguardias.

Sin embargo, como el trabajo de probar una proposición negativa es demasiado extenso para el alcance de este comentario lo que sí se puede negar es lo que dicen quienes clasifican a De Greiff como vanguardista por negar el modernismo. En *Variaciones alrededor de nada* se pueden detectar algunos rasgos del modernismo, antes que su negación, en la repetición de figuras recurrentes de la poesía de Rubén Darío, como el uso de palabras que se convierten en símbolos de otra cosa ante la repetición en diferentes poemas por parte del mismo autor. En la primera y la tercera parte de *Variaciones alrededor de nada* se pueden señalar, por ejemplo, el uso de la palabra *Viento*, o *Noche*, para indicar, la primera, una presencia ligera y efímera en las cosas, y la segunda, como un sinónimo de la nada o lo vano, que impulsa a la inspiración y al goce estético.

La tercera corriente, en la que lo clasifican Jaime Mejía Duque⁵, René Uribe Ferrer y Carlos García Prada hace referencia a la utilización de lenguaje del Siglo de Oro español para expresar

⁴ Anderson, Enrique (1962). *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo II: México: FCE.

⁵ Mejía Duque, Jaime (1979). «poesía de León de Greiff» En: *Ensayos, La Habana, Casa de las Américas*.

motivos romanticistas del siglo XVIII. En el Siglo de Oro se dieron dos vertientes, el culteranismo representado por Góngora y el conceptismo representado por Quevedo. Mientras en la primera vertiente se da el uso frecuente de palabras complejas y complicadas donde lo que importa es el adorno y no su contenido, en la segunda vertiente es común la utilización de metáforas complejas para las ideas que se quieren expresar.

En *Variaciones alrededor de nada* se puede comprobar el uso de palabras complejas y complicadas, es cierto, pero no así la intención de no tener contenido, de usarlas solo para adornar u oscurecer el poema. La visión temática de *Variaciones alrededor de nada* se puede señalar en un campo semántico que está enmarcado por el título del libro. Un conjunto de isotopías y recurrencias aparecen cuando se nombra *la nada, lo vano, el vacío, el Viento, el fracaso, lo perdido, o el sin sentido*, ahí hay una visión de mundo que se intenta mitigar con el goce estético cuando nombra *la belleza, la naturaleza, la sensualidad de la mujer, las joyas, la música, las palabras, la inspiración, el nirvana, las fantasías o el budismo*. Casi todos los poemas de *Variaciones alrededor de nada*, como lo indica el título, contienen una forma diferente de expresar el goce estético con que se intenta enfrentar el sin sentido en la mirada del mundo. Así se puede percibir en esta «Arieta», en la que se siente al emisor del poema lleno de deseos insuficientes dentro de una noche en la cual se sosiega:

[...] Hasta mi corazón (estremecido
de deseos, e iluso de esperanzas
mútilas, en la vida miserable-
mente vana),

Claro rumor, baja del árido cielo
de verano, en la noche hospitalaria
—compañero sutil de las insomnes horas largas—. (2004:19)

O en esta «Suite de la luna negra» en la que otra vez, dentro de la noche, está el descreimiento ante las ficciones, y la *Música* (el goce estético) como fuga de ese descreimiento:

[...] Gira la negra luna,
Gira
Sobre sí propia
Gira la negra luna de ebonita,
Gira
La negra
Luna
De ebonita

Sobre sí propia y canta

Bah! Ficciones! Y músicas abstractas...!

Y, lo que canta, es la Música Misma! (2004:134)

O en este «Relato de Sergio Stepansky», en el que ante la queja por el sin sentido de la vida (*de todos modos la llevo perdida*) se opone la necesidad de arriesgarla o cambiarla hasta por un *infantil espejismo*:

Juego mi vida, cambio mi vida.
de todos modos
la llevo perdida...

Y la juego o la cambio por el más infantil espejismo,
la dono en usufructo, o la regalo (2004:250)

Luego, como se pudo comprobar, no es cierto que el lenguaje poco común de *Variaciones alrededor de nada* esconda una carencia de contenido. Tampoco es cierto que se utilicen exclusivamente metáforas complejas para las ideas que se quieren expresar, y tampoco, se pudo ver en los anteriores fragmentos citados, se utiliza únicamente un lenguaje barroco, adornado o enmarañado en su sintaxis. Lo que sí es recurrente en este poemario es la repetición de motivos clásicos del romanticismo: la nostalgia por la naturaleza, el lirismo a partir del yo y el anhelo a fundirse en la noche. Sin embargo estas repeticiones románticas están libres de sentimentalismo lastimero, metáforas recargadas o exhortaciones a las amadas muertas, el romanticismo de este conjunto de poemas es, al contrario, celebratorio, cada que se nombra la naturaleza o la noche es para escapar dentro de ellas en el placer artístico, y lo único que se lamenta es el tener que volver de ellos, a la carencia de sentido del mundo.

Variaciones alrededor de nada, entonces, sí comparte algunos rasgos de cada una de las corrientes en las que clasifican la poesía de De Greiff, pero, paradójicamente, también comparte diferentes rasgos de las corrientes que se le oponen. Lo anterior es lo que hace inclasificable y original su poesía: no su singularidad a toda prueba sino la forma particular y personal con la que el emisor del poema se apropia de diferentes características y corrientes literarias para expresar una visión propia del mundo, que se adapta a la situación personal del autor y a su contexto histórico. Esa visión que se puede resumir en la expresión de la carencia de sentido del mundo enfrentada con el goce estético.

4

Para abordar la pregunta de cómo se lee *Variaciones alrededor de nada* se va a establecer un diálogo entre textos críticos recientes acerca de la obra de León de Greiff, con el fin de actualizar su

significado y complementar un comentario, de carácter parcial e intersubjetivo, que debe seguirse retroalimentando.

En «El universo lingüístico y musical» (2015:49) Orlando Mejía Rivera parte de la guía de algunos filósofos como Derrida para referirse a la potencia del léxico de De Greiff a partir de su deconstrucción. Lo que establece Mejía Rivera es que el poeta busca renovar la lengua española de su tiempo, siguiendo un impacto transformador del lenguaje que ya había realizado Rabelais y Rimbaud con la lengua francesa, Hölderlin con el alemán y Joyce y T.S Elliot con el inglés. El principal motor de esta reinvenición del lenguaje, en oposición al culteranismo, no es la de jugar con la complejidad de palabras viejas sin la intención de incorporarlas a un lenguaje actual, sino el de utilizar muchos recursos del pasado, de la diversidad orígenes y de la invención, para actualizar un lenguaje ya existente. A su vez, el elemento unificador de estos nuevos recursos creados es la música interna que todo sonido (toda palabra) tiene. Al utilizar diferentes formas de la rima, y modificarlas, De Greiff está buscando la evolución de la idea que se tiene de la música en la poesía.

En relación con ese universo y sus orígenes, que plantea Mejía Rivera, en este comentario se coincide en identificar los diferentes recursos que utiliza De Greiff para crear su léxico como una renovación del lenguaje y no una participación total de un movimiento ya consolidado. Así se refirió al señalar la característica léxica principal de *Variaciones alrededor de nada* como un ejercicio de laboratorio en el que se explotan las palabras para crear unas nuevas, con una diferente fusión de sus partes. También la intención musical ha sido la más estudiada en sus poemas y es bastante notoria al encontrarse tanto en la estructura musical de este poemario, en las referencias a los compositores y las composiciones de diferentes géneros musicales y sobre todo la búsqueda interna de la sonoridad en sus poemas (como se señaló en el comentario del léxico del cuarto apartado). A esta intención musical Mejía Rivera le agrega un rasgo adicional a lo que ya se había comentado en este análisis desde lo histórico y el origen de la palabra *Panida*:

Pues Pan era considerado como el inventor de la flauta, o “caramillo”, y se decía que sus poemas musicales eran superiores a los poemas homéricos, porque las palabras de Pan se confundían con los sonidos del viento y siempre llevaban a los hombres los mensajes de los dioses. Desde Pan se sabía que el lenguaje sagrado de la poesía solo podía ser comunicado con la ritimicidad, con el canto de los poetas-músicos. (2015:53)

Lo que este comentario agrega al de Mejía Rivera es el de señalar el significado encerrado dentro de ese fuerte efecto estético de la música y el léxico, al detallar en *Variaciones alrededor de nada* cómo

esos recursos sirven a la comunicación de una visión de mundo que mezcla el goce estético y la sensación de desolación ante la falta de sentido. Precisamente la búsqueda del origen de la palabra *Panida*, que en este análisis se relaciona con el dios Pan, el dios muerto y la conclusión de la antigüedad y el nacimiento de una nueva época apuntan a recrear el nuevo sentido que busca De Greiff, desde lo estético.

En «La poesía de León de Greiff a la luz de otras poéticas marginales» (2017) Erik González Martínez afirma que, desde el uso discursivo de sus expresiones líricas, la poesía de De Greiff, junto a la de otros autores como José María Eguren y José Antonio Ramos Sucre presentan rasgos similares, en los que el sujeto lírico no guarda ninguna relación con el autor y no presentan su visión de realidad si no que presentan un sujeto suspendido en el espacio atemporal y ficticio de sus palabras. Para señalar la naturaleza ficcional y la expresión de un *yo múltiple*, o sea un yo subjetivo que no se sostiene en la expresión de la identidad desde experiencias vitales sino de la construcción de una identidad a partir de procesos intertextuales, González indica en *Variaciones alrededor de nada* una «Favila» en la que el emisor se refiere a sí mismo como *Yo soy el viento* y señala otros poemas en que se realizan referencias a algunos de heterónimos o apodos con los que el emisor se identifica, esto sumado a la multiplicidad subjetiva de los heterónimos de sus «Relatos» le sirven de prueba para señalar la identidad de sujeto lírico que se sostiene más en la ficción que en la experiencia vital, y que hace parte de un proceso posmodernista y vanguardista en los que un nuevo análisis de la estética de los autores marginales mencionados podría aportar una reinterpretación de la poesía latinoamericana actual. Hasta ese punto llega Erik González, quien deja abierto el posible sentido que se le puede dar con esta reinterpretación de la poesía latinoamericana.

Lo que se ha sostenido en este comentario, por el contrario, es que, sin necesidad de identificar al emisor del poema con el autor, los poemas de *Variaciones alrededor de nada* presentan isotopías recurrentes inclusive en los *Relatos* de los diferentes heterónimos, y que es precisamente esa recurrencia la que da una identidad al emisor poético durante todo el texto, y por lo tanto da cuenta de una visión de mundo enmarcada en un universo del autor delimitado por su léxico. Algunos recursos que se han señalado en este comentario para identificar esa visión de mundo se encuentran en el peso de los símbolos, frecuentes en la poética modernista de Rubén Darío, en los que una sola palabra utilizada en diferentes contextos por un mismo emisor sirve para dar un significado. Uno de esos símbolos recurrentes, especialmente en el primer apartado del

poemario de De Greiff, es el de *Viento*, esta palabra es utilizada inclusive en mayúsculas, de modo que se convierte en un sustantivo con un peso figurado que indica a la vez la música y la ligereza con la que se pretende recorrer el territorio demarcado por un poema. El peso simbólico de la palabra *Viento* da cuenta entonces de un emisor que no es abstracto y sostenido meramente en un universo ficcional, sino de un emisor recurrente con una identidad constante y que por lo tanto va definiendo una identidad y una visión de mundo a partir de las características que se le van agregando durante todo el poemario. Otra prueba de que ese emisor tiene una identidad concreta atada a sus experiencias vitales, inclusive en sus heterónimos, son las constantes referencias a lugares geográficos específicos y permanentes, con un significado similar en cada uno de ellos, como son el Bedrunco (río Cauca), Zuyaxiwevo (Bogotá o Medellín) y Bolombolo, cada una de estas apariciones evocan en diferentes momentos la aventura y la incertidumbre, la monotonía y la celebración. En lo que sí coincide este comentario con el de González Martínez es en que el lenguaje de De Greiff expresa intencionalmente «...la certeza nihilista de que la representación de la identidad no puede ser de otro modo más que ficcional...» (2017:60). En lo que no coincide este comentario es en que esa ficcionalidad mediante la que se expresa la identidad enuncie también una identidad no sostenida en lo absoluto en experiencias vitales, que den cuenta de una visión de mundo y un universo unitario.

En relación a estas experiencias vitales y visión de mundo, en «La intuición búdica y los heterónimos» (2015:59), Mejía Rivera asevera que la poesía de De Greiff aborda enigmas existenciales de la vida como el amor, la muerte, la soledad, la angustia, el tedio y el absurdo a través de una fascinación por ciertos motivos recurrentes como la noche, el silencio, los sonidos musicales y el arquetipo del eterno femenino. Todos estos enigmas y motivos, sin embargo, están atravesados desde joven por una visión nihilista y descreída de la existencia. Como la llegada a esta afirmación es presentada en De Greiff desde muy joven y se sostiene a lo largo de su vida, la conclusión de Mejía Rivera es que la llegada a este entendimiento no viene del desengaño ante sus propias experiencias vitales, sino que proviene principalmente de la influencia del budismo en su literatura. Ese budismo al que se refiere Rivera tiene como centro el regreso a la *nada* a través de la renuncia, entendida como una retirada al mundo fenoménico para llegar al Nirvana, o la extinción, o sea hacer desaparecer esa presencia en el mundo fenoménico sin dejar de existir. Para demostrar esta hipótesis Rivera señala cómo las referencias búdicas en su obra son mucho más abundantes que las demás que realiza a la música o la literatura, por ejemplo.

En este comentario se ha compartido esa visión de mundo del poeta atravesada por *la nada*, entendida como una sensación de inutilidad y absurdo. También se reconoce que en *Variaciones alrededor de nada* las referencias al budismo, al Buda o al Nirvana son amplias y constantes. Lo que no se comparte sin embargo es que esas referencias agoten un sentido o un destino en el poemario, o sea, que de la misma forma en que en el texto se ven influencias de diferentes corrientes para presentar una visión personal del mundo, también desde lo espiritual se presentan esas influencias que sin importar qué tan recurrentes sean no indican una inscripción total en un movimiento sino que se presentan a modo de recurso estético para presentar un universo personal. Una prueba de esto es que durante todo el poemario la identidad ese emisor poético refiere a la vez una sensación de vacío pero en ningún momento insiste en la búsqueda de esa renuncia al mundo fenoménico, como propone el budismo. Al contrario, lo que se puede constatar en este poemario es que ante la certeza de la inutilidad de esos esfuerzos es la inmersión en ese mundo fenoménico el único sentido posible, aunque frágil y perecedero, como lo afirma el relato de Sergio Stepansky cuando en vez de sostener una renuncia a las experiencias sensoriales se abandona a ellas: «Juego mi vida, cambio mi vida./ De todos modos/ la llevo perdida...» (2004:250).

Adicional a esto (del mismo modo que en el comentario anterior sobre las afirmaciones de González Martínez) en este comentario se ha visto que las experiencias vitales del emisor tienen una naturaleza unitaria y concreta, que parte en dos el momento anterior irrecuperable de celebración (situado en las fantasías y en tierras bolombólicas), frente al momento presente de desasosiego y tedio (situado en el presente del emisor y en Zuyaxiwevo). Esos dos momentos son determinantes para el emisor, y nos sirven para identificar en sus propias experiencias vitales ese redescubrimiento del tedio que se intenta enfrentar con el goce estético. Se encuentra entonces aquí una visión del mundo particular, que no obstante sus múltiples y reiteradas influencias, se profundizan en relación con las propias experiencias de mundo del emisor y no con las referencias teóricas, espirituales y ficcionales de otros textos.

5

En el anterior análisis de las dimensiones formal, histórica y fenomenológica se abordaron las preguntas por el funcionamiento, el significado histórico y la actualización de ese significado. Ahora, en esta cuarta dimensión, desde el proceso recorrido, el objetivo es establecer un nuevo significado de *Variaciones alrededor de nada* en una lectura que no tiene como fin clausurar la

interpretación del mismo sino sumarse a los comentarios pasados y abrir una nueva ventana para los comentarios posteriores.

Durante el proceso de entendimiento y explicación que se realizó sobre el texto se lograron identificar dos núcleos semánticos permanentes que articulan la intención significativa de esta obra y que se pueden relacionar con la visión de mundo del emisor. Estas recurrencias se encontraron alrededor de la *nada*, entendida como el absurdo o la falta de sentido del mundo, y las *variaciones*, entendidas como las diferentes formas con que desde la estética se enfrenta esa nada.

Desde sus primeras publicaciones las lecturas sobre la obra de De Greiff han girado alrededor de los rasgos léxicos y musicales predominantes en su obra, sin embargo pocos comentarios han intentado profundizar en la intención comunicativa de esos recursos. En este comentario hermenéutico se ha logrado señalar cómo las estructuras musicales, el léxico y los aspectos fónicos están al servicio de la presentación de una visión del mundo. En el poemario la sensación de que la realidad ha perdido el sentido se enfrenta con el sumergimiento en el mundo fenomenológico del placer estético. Los motivos que impulsan ese placer estético son tan embriagadores que con frecuencia hacen creer a los lectores que no se puede ir más allá de ese universo léxico y sonoro lleno de referencias amplias que se mezclan sin importar los periodos o las materias a las que pertenezcan. Sin embargo, una vez se establecen los campos semánticos, significados inmediatos y sus recurrencias es posible establecer isotopías que dan luz sobre el sentido que se encuentra en el centro de todo esto.

Una imagen utilizada por Mejía Rivera (2015:75) acerca del *aleph* de Borges es muy pertinente para ilustrar el universo creado en *Variaciones alrededor de nada*, porque en este poemario la suma de perspectivas mezcladas parecen representar un universo en el que todos los puntos confluyen en un solo centro de la esfera.

Este énfasis que se ve desde el funcionamiento también fue comprobable desde lo histórico ya que *Variaciones alrededor de nada* y en general la poética de De Greiff había sido establecida por varios críticos en diferentes momentos que se contradecían, sin embargo en la lectura del texto se logró comprobar cómo este poemario comparte rasgos, por ejemplo, que son a la vez modernistas y antimodernistas, y a esa oposición se le suma una perspectiva muy auténtica del emisor poético, plagada de sus experiencias vitales enmascaradas en diferentes formas estéticas.

No obstante haber sido publicado por primera vez en 1936 las lecturas críticas sobre *Variaciones alrededor de nada* siguen vigentes. Con la repetición gastada de estudios sobre su música y su lenguaje se ha empezado a profundizar, en algunos de ellos, en su significado. En este análisis se logró dialogar con algunas de esas lecturas, que centran su intención comunicativa en el budismo o en la carencia de identidad real de un emisor y la construcción de este emisor apenas con características ficcionales abstractas.

Lo que establece este comentario, sin embargo, es que este poemario afirma una visión de mundo (del emisor poético) en que ante la consciencia de la futilidad y falsedad de todo, la alternativa es la inmersión en el mundo desde la experiencia fenomenológica y estética. Y es este el significado y la intención comunicativa que se sugiere en este comentario hermenéutico.

Referencias

De Greiff, León (2004). *Obra poética: Tomo 2*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

Escobar Calle Miguel (1995) «Crónica sobre los panidas». En: *Historia de Medellín. Revista Credencial*. Edición 70.

González Martínez, Erik (2017). «La poesía de León de Greiff a la luz de otras poéticas latinoamericanas marginales». En: *Estudios de Literatura colombiana*. 40 pp: 45-62.

Gutiérrez Girardot, Rafael (1980). «La literatura colombiana en el siglo XX» . En: *Manual de Historia de Colombia: tomo III*. Bogotá, Colombia: Colcultura.

————— (2005). «Para una desprovinciación de León de Greiff». En: *Revista Aquelarre* 04(08), 99-106.

Luján Atienza, Ángel (2007). *Cómo se comenta un poema*. Madrid, España: Editorial Síntesis.

Macías Zuluaga, Luis Fernando (2000). Consideraciones sobre León de Greiff. *Estudios de Literatura Colombiana* (07), 70-88.

Macías Zuluaga, L. F & Velásquez, M (2007). *Glosario de referencia léxicas y culturales en la obra de León de Greiff*. Medellín, Colombia: Universidad EAFIT.

Mejía Rivera, Orlando (2015). *El extraño universo de León de Greiff*. Medellín, Colombia: Fondo Editorial Universidad EAFIT

Miranda Álvaro (2004). *León de Greiff: En el país de Bolombolo*. Bogotá, Colombia: Panamericana.

Otero Muñoz, Gustavo (1945) *Historia de la literatura colombiana*. Medellín, Colombia: Libería Voluntad.

Ortega, José J. (1935) *Historia de la literatura colombiana*. Bogotá, Colombia: Cromos.

Valdés, Mario (1992). «Paradigma teórico para comentarios hermenéuticos» En: *Revista canadiense de estudios hispánicos*. Vol. XVI, 3.